

Enfermo de thriller

Un modelo estético de contemplación cinematográfica desde la perspectiva de Miquel Siguan¹

THRILLER-SICK: AN AESTHETIC MODEL OF CINEMATOGRAPHIC CONTEMPLATION FROM THE PERSPECTIVE OF MIGUEL SIGUÁN

Artículo recibido el 28 de febrero y aprobado el 4 de abril de 2011.

Iconofacto · Vol. 7, Nº 9 / Páginas 10-31/ Medellín-Colombia / Julio - Diciembre 2011

Iván Sánchez-Moreno. Consultor de la asignatura de Historia de la Psicología en la Universitat Oberta de Catalunya (UOC), España. Doctorando de Creatividad Aplicada en la UAM. Actualmente está ultimando una tesis sobre psicología de la música. Colabora en diversos medios de prensa musical. Correo electrónico: ivan.samo@gmail.com.

RESUMEN: el presente artículo pretende ser un recuerdo a Miquel Siguan (1918-2010), reinterpretando dos breves ensayos suyos sobre psicología del cine publicados a mediados del siglo pasado. En ellos, Siguan (1948, 1956) propone un modelo de la contemplación cinematográfica del *thriller* a partir del análisis de los mediadores implicados en la construcción de un determinado gusto estético.

PALABRAS CLAVE: estética, mediadores culturales, censura, *thriller*, cine-nómano, constructivismo.

ABSTRACT: this work is a tribute to Miquel Siguan (1918-2010), reinterpreting his two shorts texts about the psychology of cinema published in mid of last century. In them, Siguan (1948, 1956) proposes a model of taste to *thriller* films from the analysis of the cultural mediators involved in the construction of a certain aesthetic way.

KEY WORDS: aesthetics, cultural mediators, censorship, *thriller* film, cine-maniac, constructivism.

AGRADECIMIENTOS: el autor agradece a Marisa Siguan su generosidad al aportar información sobre su padre, y a Joaquim Parera por su contribución cinematográfica.

¹ Comunicación presentada en el xxiv Symposium de la SEHP en Málaga (España), durante los días 12-14 de mayo de 2011.

CONTRA EL ESPECTADOR PASIVO DEL CINE (O LA FÁBRICA DE LOS SUEÑOS)

*“Cine, cine, cine,
más cine por favor,
que todo en la vida es cine
y los sueños,
cine son”.*

Luis Eduardo Aute (1999: 239).

En la formación cultural del hombre del siglo xx, el ocio cinematográfico ocupa una parte muy significativa. Este dato, que parece de Perogrullo, despertó escaso interés para la psicología hasta mediados del siglo pasado. Excepcionalmente, psicólogos formalistas como Hugo Münsterberg o Rudolf Arnheim centraron su atención en la percepción de movimiento y la construcción narrativa, mientras que autores adscritos a la corriente fenomenológica, como Henri Bergson, también se sirvieron del cine como metáfora del pensamiento. Pero no fue hasta la introducción del psicoanálisis en los estudios sobre el cine cuando la psicología se volcó por entero sobre el tema². Todas estas fuentes reconocían la importancia del cine como materia de estudio para la psicología por su implicación en la impresión de realidades, sosteniendo remarcadamente su condición de artificio creado por la mente del hombre para su propio goce estético.

2 Más específicamente, en el campo formalista hay que destacar los trabajos de Hugo Münsterberg (1916) basados en los precedentes experimentos de Max Wertheimer (1911) sobre el *fenómeno Phi* (Boring, 1929/1978: 612-614), así como los abordajes de corte gestáltico de Rudolph Arnheim (1933), para quien la experiencia cinematográfica queda asociada no solo a los procesos mentales sino también a la fisiología de las emociones. En esta línea cabría añadir también las investigaciones del director Sergei Eisenstein en la Academia Estatal de Ciencias Artísticas de Moscú (GAKhN), donde colaboró junto a Lev Vygotsky para desarrollar su teoría del montaje cinematográfico (Sánchez-Moreno, 2011). Por su parte, Henri Bergson (1911) usó el lenguaje cinematográfico para subrayar la importancia de la memoria vivencial y definir los mecanismos de la introspección durante la experiencia estética, de manera similar a como lo planteó Cesare Musatti (1924, 1929) (Dorfles, 1962/1968: 237-242) al hablar del *efecto estereocinético* y de la atribución de significado a las imágenes en movimiento a partir de las experiencias personales y los recuerdos del espectador. Conviene añadir además las aproximaciones sociológicas de Walter Benjamin (1936), Teodoro Adorno y Hanns Eisler (1944), las cuales incurrieron en problemáticas psicológicas relacionadas con la influencia mediática sobre el pensamiento del espectador. Derivadas del psicoanálisis, la semiótica y la psicoestética posteriores a la II guerra mundial sobresalen las lecturas de Jean Mitry (1978), Slavoj Žižek (2008a, 2008b), André Bazin y Christian Metz (Stam *et ál.*, 1992).



En cambio, la psicología española no demostró ninguna inquietud por el cine, a excepción del recientemente fallecido Miquel Siguan (1918-2010). Hasta entonces, conceptos psicológicos en relación con el cine tan solo aparecían citados —y muy tergiversados— en numerosas críticas de prensa e informes de censura cultural que imitaban otros modelos foráneos como el *Código Hays* y la Legión de la Decencia norteamericana (Black, 1998, 1999), la Werlandi-Bund y la Cámara de Cultura alemana (Sánchez-Moreno, 2010) o el *Decreto Zhdánov* soviético (Sánchez-Moreno, 2011). Compuestos y asesorados por psicólogos, psiquiatras, neurólogos, pedagogos, antropólogos y sociólogos afines ideológicamente al gobierno que los asalariaba, estos comités de censura se sirvieron de explicaciones demagógicas marcadas por los dejes de la psicología científica para justificar sus actuaciones sancionadoras.

Partiendo de que cualquier forma de arte o producto cultural podía contener un relativo potencial de menoscabo moral o que su consumo habitual podía provocar efectos negativos en la psique del receptor, la propia crítica cinematográfica se apropió de estas teorías sin más fundamento que el prejuicio vestido de científicismo para descalificar el valor artístico de algunas películas. Aceptar dichas premisas suponía relegar al espectador a un mero papel pasivo frente a la pantalla. Siguan (1948, 1952) fue una de las primeras voces discordantes contra esta visión pasiva de la contemplación estética en el cine.

En su concepción del espectador cinematográfico, Siguan (1956) rechazaba el cine como medio de distracción. La propia experiencia de contemplación de las imágenes fílmicas y de la reconstrucción narrativa del relato cinematográfico no podía reducirse tan solo a los procesos mentales más básicos. Su acercamiento teórico no se aleja sin embargo de otros enfoques de la época, como los estudios sobre influencia mediática en niños y adultos surgidos en el seno de las ciencias de la información y la sociología —como los de Cantril (1940), Merton (1940), Arnheim (1944), Warner y Henry (1948), Belson (1957), Himmelweit, Oppenheim y Vince (1958), por nombrar solo algunos (todos ellos citados por Eco en 1964, y por Burgelin 1974)—, así como otras orientaciones de corte psicoanalítico al tratar al sujeto de la contemplación estética en términos de espectador de su propio deseo, quien sublima en la experiencia cinematográfica la realización de una fantasía simbólica, al tiempo que se sirve de los personajes que aparecen en pantalla como modelos de su propia personalidad.

Al respecto, Siguan exige una interpretación de la contemplación cinematográfica como actividad mental con contenido tanto consciente como inconsciente y con una manifestación comportamental ritualizada por el hábito social. En esta línea, en los escritos de Siguan (1948, 1956) el cine adquiere valor como constructo artificial producido y activado por la propia práctica del goce estético y se subraya que, por otra parte, el texto filmico siempre supone un proceso de producción de subjetividades, pues incorpora la noción de espectador en la identificación narrativa. Para Siguan es por tanto fundamental plantear una implicación activa en la contemplación cinematográfica. Como apunta Stam *et ál.* (1999: 181), paradójicamente “lo que mueve una película (...) es el espectador, inmóvil enfrente de la pantalla”.

Siguan se opone así a la lectura pasiva de la contemplación en el cine porque, según se desprende de sus opiniones, lo contrario equivaldría a descalificar toda cultura de masas desde una *weltanschauung* ideológica, pero no científica. Sobre la actitud del espectador frente a la pantalla, Siguan (1956) señala entre los principales argumentos *pasivistas* la atribución de una pérdida de iniciativa por parte del sujeto; la trascendencia de una depreciación de los productos culturales creados para el ocio por ser modas sin mensaje —podríamos decir, parafraseando la expresión de la que se sirve Burgelin (1974: 157), que tal y como denuncia Siguan, los personajes de ficción cinematográfica se interpretan como mitos artificiales para consumidores de “fantasmas prefabricados”—; y, en definitiva, una crítica general a la sociedad de consumo, aduciendo la supuesta pasividad del espectador como opuesto a la militancia activa.

En el fondo, dice Siguan, los dardos no van solamente dirigidos al contenido de la obra, sino sobre todo a la forma de consumo de la experiencia estética. La propia noción de “evasión” para justificar el valor estético del cine resulta problemática

“ Los dardos no van solamente dirigidos al contenido de la obra, sino sobre todo a la forma de consumo de la experiencia estética”.

por esa connotación negativa. De hecho, Siguan apuesta por restituir una mejor traducción para *escapist material*, lo que se suele asociar erróneamente con la idea de “materialismo”, siendo más correcta la de “materialización” u “objetualización” de una vía de escape de la rutina. El ocio cinematográfico, por ende, no debe ser entendido como estado de inactividad sino, muy al contrario, como práctica voluntaria de desconexión de las preocupaciones cotidianas.

Por esta misma razón, no le pasa por alto a Siguan (1956) que se acostumbra a plantear un paralelismo entre la contemplación cinematográfica y la vivencia onírica. En ambas queda mermado intensamente el contacto psicológico con el entorno del espectador —en el caso del cine, gracias a la oscuridad de la sala, el envolvimiento sonoro, la direccionalidad de la mirada, etc.—, se produce un relajamiento de los umbrales sensoriales, una mayor concentración psíquica en una serie imaginativa —de imágenes y sonidos, a la vez que se recompone narrativamente la historia que se relata, aunque esta no tenga un sentido lógico—, se adecuan determinadas condiciones propicias para el aislamiento ambiental —las butacas numeradas y separadas entre sí, el silencio entre el público de la sala, la oscuridad a lo largo de toda la proyección, etc.— y se interrumpe el curso de la conciencia durante todo el proceso.

De manera análoga a la duermevela, la contemplación cinematográfica sume al espectador en un estado intermedio entre la vigilia y el sueño, que favorece la vivencia de las fantasías (Gómez García, 2006). El psicoanálisis daría buena cuenta de esta metáfora del cine como sueño. Cesare Musatti, por ejemplo, estudió los mecanismos de atenuación de la censura en el inconsciente del modo en que surgen frente a algunas situaciones cinematográficas, en cuya experiencia se implica una base importante de la memoria subjetiva y en la que, no obstante, se contraponen siempre una energía psíquica que tiende a obstaculizar, reprimir o mitigar la expresividad de emociones y actos “precisamente porque el film es vivido como una realidad que no se inserta en nuestra realidad cotidiana” (Dorfles, 1968: 241-242). Otra semblanza radica en el tránsito brusco al final del proceso (al despertar y al encenderse las luces de la sala), devolviendo al sujeto a la vida cotidiana. La experiencia de la contemplación cinematográfica, como si de un sueño autoinfligido se tratara, es, en palabras de Siguan (1956), un artificio estupefaciente, un narcótico de evasión estética.

De hecho, esa pasividad a la que se referían las opiniones contrarias al cine no existe tampoco en el sueño. Según aduce Siguan (1956), en el cine no hay

ni actitud de entrega ni un abandono de la conciencia, como tampoco los hay en la fase más profunda del sueño: incluso en esta emerge una resistencia (aunque sea inconsciente) contra lo inaceptable. Además, el contenido imaginativo del sueño no puede ser enteramente libre, ya que viene dado desde el exterior de la conciencia y con base en experiencias pasadas. La penetración psicológica en el sueño y la película no es igual para todo el mundo, pues variará según el grado de afectación emocional y de elaboración cognitiva de cada individuo.

Siguan (1956) tampoco está de acuerdo con las lecturas más extremas sobre la influencia del cine en la psique del espectador como si se tratara de un medio de sugestión hipnótica, ya que el proceso de contemplación cinematográfica está dirigido en todo momento por el propio espectador y no por el film. No niega que la combinación de imagen y sonido pueda ser muy influyente sobre personas más sugestionables o con un nivel de emocionalidad más sensible. En dichos casos, la ficción cinematográfica exagera los deseos reprimidos, sirve de acicate para rebelarse contra el ambiente rutinario, y puede contribuir a anular el sentido de la responsabilidad por la imitación de las acciones de los personajes filmicos, quebrantando la frontera de la realidad. Pero dichos casos, como remarca el autor, son tan extraordinarios como escasos, rayando en lo patológico o en un mal aprendizaje de las prácticas de la contemplación estética. Más que censurar la obra, conmina Siguan (1948), convendría estudiar al sujeto que no supo disociar la ficción cinematográfica y la vida real.

Aquí es donde entra la categoría del "cineinómano" a la que hace referencia en

sus escritos (Siguan, 1948, 1956). La desviación mental del cineinómano surge del abuso reiterado de la experiencia cinematográfica sin fin estético, confundiendo la articulación del goce con la práctica disfuncional de la contemplación de películas. El cineinómano acaba sustituyendo una insatisfacción existencial por la necesidad de la fantasía cinematográfica, fortaleciendo sus propios deseos con el goce de una ficción que, al mismo tiempo, los vuelve inalcanzables fuera de la propia experiencia. Así, durante el proceso de contemplación cinematográfica disminuye esa distancia entre el deseo y la acción sublimada, sin que el sujeto perciba que el goce colmado reside en un plano simbólico, no en la realidad. El peligro del cineinómano, por tanto, se enraíza en el preeminente cultivo de un yo imaginario inspirado en la ficción cinematográfica que disfraza su realidad presente.

Conviene señalar que Siguan no considera que el origen de la desviación del cineinómano se halle en la imitación directa de los ejemplos que muestra la pantalla,

sino en la pérdida de referentes de la realidad, lo cual comporta una perpetua inadaptación a las posibilidades realistas del sujeto. Desde el punto de vista de la psicología de su tiempo, el cineinómano es, concluye Siguan (1956), un mal vinculado con una sociedad mecanizada y gregaria que condena a una vida sin ilusiones propias, por lo que el foco de atención no debería dirigirse al hecho de ajusticiar o censurar las películas, sino orientarse hacia las condiciones de vida del espectador que haya sido demasiado afectado por la ilusión cinematográfica.

CENSURA MORAL POR SALUD MENTAL: DOS ANÁLISIS CONFRONTADOS DE "PELÍCULAS PSICOLÓGICAS"

"Durante los últimos 25 años el cine ha sido una escuela del crimen".

William Chase (Black, 1998: 122).

Para ejemplificar su postura, Siguan (1948) analiza las características que hacen del "género negro" —también denominado "género psicológico" o *thriller*— uno de los más atractivos para el público cinematográfico. El material de Siguan permite hacer una interpretación desde los postulados teóricos de Hennion (2002) y Hennion *et ál.* (2000), al definir un modelo de construcción de la experiencia estética a través de los dispositivos y de las prácticas que componen su articulación. Para Siguan, como también para Hennion, debe remarcarse la necesidad de contemplar las relaciones mediadas entre el sujeto espectador y el objeto fílmico en su contexto, evitando el análisis de cada elemento por separado. En dicho análisis de los mediadores implicados en la contemplación cinematográfica, Siguan integra tanto el peso de la formación cultural del espectador como la materialización de la experiencia estética en la puesta escenográfica, los códigos de conducta, los instrumentos y mecanismos de proyección en la sala de cine, los contenidos expresivos y narrativos de la película, etc., comprendiendo en la contemplación cinematográfica no solo al sujeto aisladamente, sino también las cualidades del producto material y sus técnicas. La práctica de la contemplación cinematográfica deviene así un producto histórico y funcional surgido de una realidad particular y socialmente compartida.

El marco teórico de Siguan, así como el de Hennion, parte de premisas constructivistas en las que toda forma de arte se entiende como un analógico laboratorio de la vida donde se experimenta activamente con la naturaleza artificiosa del hombre. Desde este horizonte que sugiere la obra de Siguan (1948, 1956), el espectador no se adscribe a un simple rol pasivo en la contemplación cinematográfica, sino que la experiencia en sí co-transforma la definición que el individuo tenga de sí y del mundo. Al respecto, Siguan opta por revisar los elementos constitutivos del “género negro” para redefinir la contemplación cinematográfica como resultado de una conjunción de mediadores activos en la que el espectador representa un papel fundamental. A partir de la descripción que hace Siguan puede entresacarse una teoría psicológica del cine.

Siguan (1948) defiende el “cine negro” —o las “películas psicológicas”, como las denomina él— por familiarizar a la sociedad con los métodos, las teorías y los diagnósticos de la psicología clínica, aun a costa de exagerar los trastornos psicopatológicos y los tratamientos terapéuticos en beneficio del guión. La deformación morbosa de los personajes del cine negro realza exageradamente los rasgos expresivos más anómalos o moralmente inadmisibles, bebiendo de influencias tan dispares como el expresionismo alemán, el realismo soviético o el surrealismo francés, además de las últimas tendencias de la psiquiatría. De hecho, el *thriller* —que literalmente significa emoción, sensación y estremecimiento, según Gómez García (2006: 326)— reúne de los lenguajes cinematográficos arriba citados temáticas y estéticas asociadas con el campo de la psicología: del expresionismo se recoge la preocupación por la suplantación de una doble personalidad o de un *doppelgänger* producto de una escisión esquizofrénica, un *alter ego* que sea reflejo de una represión oculta (Pedraza, 2002: 53); del realismo retoma las impredecibles reacciones histéricas en masa ante un peligro inminente (Gómez García, 2006); del surrealismo, la retórica del psicoanálisis y las representaciones oníricas o alucinatorias y los *flashbacks* de memoria (Siguan, 1948), redundando en la causalidad de los complejos mal resueltos o de una pulsión sexual descontrolada que llevarían al protagonista a cometer un crimen.

Otras características estilísticas a destacar son el uso del punto de vista subjetivo para narrar parte de la historia; una plasticidad desacostumbrada en las formas —ya sean conductas antinaturales de algunos personajes, escenarios que transmitan un determinado estado de ánimo, una iluminación agresiva a base de penumbras y haces de luz muy concentrados

en algunos rostros u objetos en primer plano, o una contorsión de los cuerpos humanos, entre otros ejemplos heredados de la literatura y de la pintura románticas—; un lenguaje simbólico mediado a través de ciertos objetos, frases o gestos con intrínseca significación que el espectador debe desvelar, haciéndole partícipe de la resolución de la trama; una ambigüedad moral en los personajes, la cual difumine los límites claros entre el bien y el mal, evitando así el posicionamiento del espectador y retándolo a una duda constante sobre su propia actitud frente a la situación narrada; un erotismo latente que subraye el objeto de deseo del protagonista (generalmente representado por la figura de la *femme fatale*); encuadres forzados que distorsionen la percepción de las cosas y que provoquen en el espectador una sensación de extrañamiento o de tensión; un rompimiento de la lógica narrativa —introduciendo por ejemplo un recuerdo o un sueño en la historia, una voz en *off* superpuesta a una secuencia de imágenes inconexa, o un *travelling* de la cámara desde la mirada de un personaje—, etc.

Los títulos citados por Siguan (1948)³ presentan un amplio abanico de trastornos obsesivo-compulsivos, histéricos o derivados de neurosis edípicas, así como su reflejo sintomático en

3 Entre las películas que señala Siguan (1948) se destacan *La extraña pasajera* (Irving Rapper, 1942), *La mujer del cuadro* (Fritz Lang, 1944), *Recuerda* (Alfred Hitchcock, 1945) y *El séptimo velo* (Compton Bennett, 1945) por recurrir en algún momento de la historia a la hipnosis o a la interpretación de los sueños. Asuntos como la amnesia o los complejos de inferioridad son tratados en films como *Niebla en el pasado* (Mervyn Le Roy, 1942), *Solo en la noche* (Joseph L. Mankiewicz, 1946), *Perversidad* (Fritz Lang, 1945) o *La escalera de caracol* (Robert Siodmark, 1945), mientras que títulos como *Luz de gas* (George Cukor, 1944), *Perdición* (Billy Wilder, 1944), *El sospechoso* (Robert Siodmark, 1944), *Aguas turbias* (André De Toth, 1944) o *Concierto macabro* (John Brahm, 1945) pretenden que el espectador se debata entre compadecer, condenar o admirar al protagonista, o bien crear empatía con la angustia que sufre este.

sueños, delirios, verbalizaciones o conductas bajo los efectos de la hipnosis; muestran ambientes manicomiales o enfermos mentales en tratamiento; resuelven enigmas ocultos en el subconsciente con métodos como la hipnosis o la asociación libre; exploran los traumas infantiles, la psicofisiología de la drogadicción, las desviaciones sexuales o las pulsiones eróticas más ignotas, la falta de control consciente sobre las emociones, o la disociación de la identidad, entre otras problemáticas de interés psicológico —siendo sin duda la filmografía de Alfred Hitchcock la que más veces ha incurrido en estos temas (Spoto, 1983; Gómez García, 2006)—.

Por otra parte, advierte Siguan que al deformarse los trastornos citados según los cánones de la intriga se cae en el peligro de vincular los crímenes con la anormalidad psicológica y “reforzar el papanatismo científico” (Siguan, 1948: 66). Esta crítica viene al pario por los resultados vertidos en numerosos estudios promovidos con el beneplácito de la Oficina Breen, la Liga de la Decencia y otras entidades dedicadas a la censura cultural (Black, 1998, 1999). En tales ocasiones, la supuesta objetividad de los criterios de análisis fílmico venía dictada por leyes morales de confusa aplicación, como por el ejemplo el *Código Hays* en EE.UU., el *Lexicón* de músicos judíos en la Alemania nazi o el *Decreto Zhdánov* en la URSS, los cuales marcaban con total arbitrariedad los requerimientos estéticos exigidos para toda forma artística.

El *Código Hays*, avalado por intelectuales y académicos norteamericanos, se bastó de opiniones prejuiciosas sin fundamento empírico para atacar y prohibir películas del género negro (Black, 1998, 1999). A lo sumo, justificaban sus conclusiones amparándose en declaraciones sesgadas extraídas de entrevistas a sujetos con una marcada tendencia psicopatológica o delictiva que, por supuesto, iban a servir para demostrar los efectos perniciosos de dichos films sobre la moral y la conducta

del espectador⁴. Incluso se sufragaron experimentos como el del neurólogo Frederick Peterson, quien calificó películas como *Dr. Jekyll & Mr. Hyde* (Rouben Mamoulian, 1931) de perjudiciales para la salud al constatar que en los niños que la veían aumentaba el pulso cardíaco de 75-80 latidos hasta los 180 por minuto. Su diagnóstico fue tan previsible como exagerado: su visionado producía “un efecto muy similar a las neurosis de guerra” (Black, 1998: 168). Esgrimiendo el *Código Hays* —el cual especificaba que: “No se ridiculizará la ley, natural o humana, ni su violación despertará la simpatía del público” (Black, 1998: 121)— se proscribieron títulos como *La sombra de una duda* (Alfred Hitchcock, 1943) por presentar exculpatoriamente la dualidad psicológica (Spoto, 1983/2008: 230-232) o *M, el vampiro de Düsseldorf* (Fritz Lang, 1931) por ser su protagonista un asesino con tendencias pedófilas (Black, 1999:

4 Sentencias como las que se citan a continuación —todas ellas entresacadas de Black (1998: 20-21, 122-123, 168-169)— no disimulan en absoluto la falta de neutralidad con que se realizaron dichas encuestas e investigaciones: “[El cine es] una nueva y curiosa enfermedad [que] apareció en nuestras ciudades y que eligió como víctimas especiales únicamente a los niños y las niñas de entre 10 y 14 años” (Edward H. Chandler, 1909); “[Las películas son] escuelas para degenerados y criminales (...), escuelas de vicio y crimen (...) que ofrecen viajes al infierno a cambio de [una] moneda de 5 centavos” (Wilbur F. Crafts, 1910); “Las películas son más degradantes que las novelas rosa porque presentan a personas de carne y hueso y dan lecciones morales directamente a través de los sentidos. La novela rosa no puede llevar al niño más allá de lo que le permite su limitada imaginación, pero la película le impone a su visión cosas que le son nuevas, lo somete a una experiencia directa (...). El cine es el mayor enemigo de la civilización” (William Chase, 1928); “El cine estaba tan ocupado con el crimen y el sexo, y saturando tanto la mente de los niños de todo el mundo con inmundicias sociales, que se ha convertido en una amenaza para la vida mental y moral de la próxima generación” (Fred Eastman, 1930).

Por descontado, muchas de estas teorías cargadas de prejuicio van a apoyarse en confesiones de admiración que muchos delincuentes sentían por personajes con peso dramático en las películas de género negro, tal y como se recoge en estas frases compiladas por Alice Miller Mitchell (1929), Arthur Kellogg (1933) y Lewis E. Lawes (1939): “Muchos presidiarios me han dicho que las películas de crímenes inspiraron sus acciones”; “El cine me ha enseñado a robar coches, que es el delito por el cual estoy aquí, entre rejas”; “Esperaba ver una ametralladora. Dígame una película en la que no haya una ametralladora. Siempre hay una”; “El cine como que te seduce. Sabes, ves que en las películas hacen cosas, y parece tan fácil. En el cine consiguen la pasta como si nada, atracando, robando, y si se equivocan los cogen. Piensas que si lo intentas no te equivocarás. Yo creí que podría conseguir la pasta, dejarla en un banco durante mucho tiempo y después pulírmela”; “En el cine aprendí las técnicas, a no dejar huellas digitales, ni pistas”; “Aprendes mucho con su actuación. Aprendes a hacer un atraco, ves cómo se carga a un tío, y muchas otras cosas” (Black, 1998: 122, 168).

80). Asimismo, se impusieron muchos recortes en las salas de montaje y en las revisiones de los guiones, como ocurrió con el proyecto original de *Rebeca* (Alfred Hitchcock, 1940), cuya protagonista, que inicialmente se revelaba como una arpía lésbica cuya maldad conducía al marido al homicidio y que incitaba al aborto y al adulterio, fue *reconvertida* pertinentemente según los criterios del *Código Hays*; finalmente, el asesinato quedaba impune en la versión definitiva al presentar al marido como un hombre amargado por la muerte accidental de su amada esposa (Black, 1999: 80).

Los excesos a los que se llevó el velo de la censura —y que salpicaron también a la música (Sánchez-Moreno, 2010) y al cómic (Pérez Fernández, 2009)— provocaron el rechazo y el descrédito de estos estudios que, más mal que bien, se hacían eco falaz de las explicaciones psicológicas para justificar sus acciones

y decisiones morales. De hecho, se ganarían el desprestigio a pulso por su falta de consenso, sistematización y objetividad, siendo acusados de tener “el mismo valor científico que una receta de sopa de pasta” y de que su intencionalidad estuviera “claramente sesgada en contra del cine” por su condición de producto de masas (Black, 1998: 169)⁵. Haciendo acopio de estas voces disidentes surgen los trabajos de Siguan (1948, 1956) comentados, asimismo muy reacios a la indebida apropiación de la psicología por parte de la crítica cinematográfica⁶.

5 A modo de ejemplo se reproducen dos de las muchas críticas que aparecieron en la prensa de la época: “Hace ya varios años que el cine está encerrado en un callejón sin salida de mediocridad y banalidad, estancado en ideas convencionales, limitado por una serie de normas inflexibles que rigen la conducta y el destino de casi todos sus personajes” (Black, 1998: 312); “Resulta bastante divertido ver que los investigadores corren a las puertas de los estudios para verter ante ellas todos los males de la sociedad, desde el crimen hasta la vanidad, que antes se había atribuido a la educación mixta, al jazz, a las novelas francesas, a los tacones altos, a la falda abierta por un lado, a los bañadores de una sola pieza y a tantas cosas más” (Black, 1998: 169).

6 Poco diferencia las opiniones expresadas en la nota 4 de esta crítica de Zúñiga en referencia a *Perdición*, de Billy Wilder (1944): “Llevamos una temporada que es una delicia ir al cine. Seguro que no les faltará, ni una sola semana, crimen que (*sic*) averiguar ni sujeto más malo que Caín con quien encariñarse. Como escuela de buenas costumbres —aunque dudosa—, el cine se está poniendo que es un encanto. Por ejemplo, en *Perdición*, cualquier mujer muy de su casa, y aun de la ajena, encontrará la fórmula de mandar al otro barrio a su maridito (...). Así que no sufran. Cada semana pueden ustedes ver cintas escalofriantes que Hollywood prepara para calmar las apetencias que cada quísque siente de pegarle dos tiritos al vecino de enfrente. Si alguien les molesta, no vacilen en acudir a esta escuela abierta del crimen, en donde (*sic*) matricularse de la forma más cómoda y entretenida” (Siguan, 1948: 67-68).

EL MAL DEL CINEINÓMANO: UN DEBATE ABIERTO SOBRE EL PLACER CONTEMPLATIVO DEL CINE

“Somos simples manojos de inhibiciones”.

Ingrid Bergman (Spoto, 1983/2008: 245).

“Tengo muchas fantasías... Me imagino, a veces, matando a alguien”.

Ingrid Bergman (Aute, 1999: 237).

Siguan (1948, 1956) no acepta la inclusión de valoración moral en el cine con ínfulas científicistas porque no esconde su oposición ideológica contra cualquier producto cultural de la *midcult*. En sus quejas más extendidas, los estudios centrados en la mala influencia de las obras creadas exclusivamente para el ocio no asumen que no es el objeto en sí la diana de sus lances, sino las formas de consumo —o, como afirma Eco (1964/2003: 80), “no es la difusión por disco de la Quinta de Beethoven lo que la banaliza. Si penetro en una sala de conciertos con la idea de pasar un par de horas dejándome mecer por la música, realizo una banalización de idéntico orden”—. A trabajos como los de la Liga de la Decencia y la Oficina Breen —citados en Black (1998, 1999)— o provenientes de las ciencias de la información —como los de Arnheim (1944), Warner y Henry (1948), Belson (1957), Himmelweit, Oppenheim y Vince (1958), todos ellos citados por Burgelin (1974)— vendrían a sumarse posteriormente otros de tendencia más liberal que no se hacían eco de la psicología para menospreciar dichas obras cinematográficas, como muestran los estudios de Dorfles (1958), MacDonald (1962) y Morin (1962) —citados por Eco (1964/2003)—. Siguan se adscribe a esta segunda línea “integrada” —en contra de la postura “apocalíptica” a la que alude Eco (1964/2003)— rechazando toda atribución perniciosa del cine sobre la masa del público.

Para empezar, niega la idea de masa informe, indiferenciada, pasiva y sin voluntad frente a la pantalla: “El público, en la sala de proyección, no es una masa, sino una agrupación de solitarios” (Siguan, 1956: 16). En segundo lugar, la contemplación cinematográfica exige un grado de implicación subjetiva en el proceso, que a menudo pasa por una autoevaluación de la propia experiencia estética en función de si esta colma unas expectativas o un déficit emocional en la vida cotidiana. Como antes hicieran Arnheim (1944) o Warner y Henry (1948) —citados por Burgelin (1974)—, Siguan (1956) también contempla los fenómenos de identificación con los héroes (total o parcial, ya sea por la integridad del personaje, por una característica conductual o por un rasgo físico), la experimentación de emociones intensas (sin el menoscabo de sufrirlas personalmente al ser inspiradas por situaciones ficticias del cine) y el ejercicio cognitivo de juz-

gar una conducta moral representada en la pantalla, por lo que la propia experiencia estética supone un cambio psicológico en el sujeto gracias a los modelos que se le proporcionan (Stam *et ál.*, 1999: 174). La disposición misma del espectador ya prepara el grado de afectación que sufrirá durante el proceso de contemplación cinematográfica.

Esto ocurre porque en toda contemplación cinematográfica se produce una expectación —la espera, curiosa o tensa, de un acontecimiento que interesa ver—, sobre todo en el caso de las “películas psicológicas” donde la intriga y el suspense dilatan aun más el tiempo de resolución del conflicto. En dicha expectación, sin embargo, la mirada activa no modifica el producto, pero obliga al espectador a reconstruir la historia que se narra durante su proyección, haciéndose partícipe del proceso. La ficción cinematográfica, además, sirve referentes a imitar, comparar o identificar; permite valorar el yo individual en contraste; y ofrece alternativas de decisión/acción distintas a las cotidianas (Siguan, 1956).

En el momento de calibrar la influencia de una película sobre la conducta del espectador tras su visionado, deben distinguirse sin embargo dos niveles simultáneos de elaboración subjetiva: la identificación y la empatía. En el primero hay una absorción emocional, y no solo cognitiva, del estado anímico del personaje fílmico (“yo siento lo que tú sientes”), mientras que en el segundo, de cariz más racional, se extiende una distancia objetiva entre el yo personal y el del personaje en cuestión (“yo sé cómo te sientes”). Durante la experiencia de la contemplación cinematográfica, el espectador se siente representado y se juzga a sí mismo distribuido entre los diferentes personajes y las diversas escenas o situaciones que se narran en la película. La práctica del hábito cinematográfico permite una eficaz reelaboración y reestablecimiento de su propia construcción subjetiva (Stam *et ál.*, 1999: 177). Siguan (1948, 1956) ratifica que se altera el equilibrio psicológico del espectador por medio del artificio estético del cine, dado que, en su análisis de la contemplación de las llamadas “películas psicológicas”, se registran cambios a nivel fisiológico, afectivo y cognitivo: aumenta el nerviosismo, se excita el deseo, disminuye el control emocional y se trastoca la valoración moral, aportando un conocimiento crítico y responsable de dichas variaciones.

Siguan (1998) admite que toda forma de vida se desarrolla a través de una concepción del mundo que se basa en sistemas de valores tanto explícitos como implícitos. En consecuencia, el arte no es ajeno al *zeitgeist* que lo produce, y de todos, el cine es el más efectivo a la hora de difundir no solo los usos y las conductas de una época y una sociedad, sino también sus ideas. Por dicha razón, el cine fue tan explotado con fines ideológicos (como arma de propaganda política) y morales (como censura del pensamiento). Para Siguan (1956) resulta burdo entonces apuntar contra los efectos perjudiciales del cine haciendo acopio de una errónea concepción del espectador como unidad de masa, construido *ex profeso* para el consumo de un espectáculo colectivo y sin alejarse demasiado de la acepción histórica primaria de Freud (1920), como demuestran los informes publicados por la Liga de la Decencia, la Oficina Breen y otras instituciones del mismo jaez. En dichos estudios, se pone la alarma en la propagación de ideas criminales o delictivas, en la imitación de dudosas conductas morales, en la perpetuación de estereotipos y de símbolos antisociales, y en la puesta en práctica de una adoración a falsos ídolos de barro. En definitiva, con estos trabajos sobre la censura cinematográfica se estaba reviviendo el idealismo purista del pasado precientífico de la psicología y la estética conservadora, al asegurar que la contemplación de determinadas obras podía disolver las resistencias que dichas ideas pudieran generar en la vida cotidiana: el hecho mismo de presentarlas cinematográficamente (sublimadas en forma de artificio cultural) las hacía permisibles socialmente aunque tan solo fuese en el plano de lo estético.

Por el contrario, Siguan (1956) no considera que el cine sea el introductor de nuevos valores, sino un medio de confirmación de los mismos. Si el mensaje fílmico contradijera las ideas de un espectador en su sano juicio, este las rechazaría de plano. La influencia del cine, pues, no es inmediata porque si los valores que expresa chocan con la mentalidad del receptor, producirá una reacción adversa. Por tanto, el proceso de contemplación cinemato-

El proceso de contemplación cinematográfica no es tan pasivo como lo pintan.

gráfica no es tan pasivo como lo pintan. En otras palabras, “la obra de arte no conmueve sino a aquellos de quienes es signo” (Hennequin) (Hennion, 2002: 82). El cine no dirige entonces el pensamiento del público, sino que responde a su deseo, así que “basta con notar que la sociedad no es ajena a la génesis de la película y que, en definitiva, una sociedad tiene el cine que se merece” (Siguan, 1956: 43). Si un grupo se siente insatisfecho por alguna circunstancia, se buscará su resolución simbólica en

la ficción cinematográfica. En tal sentido, Siguan (1956) define el cine como un narcótico de las neurosis. En ningún caso el cine estimula por sí solo una buena o mala conducta, sino que habría que buscar los motivos en la personalidad individual o en las condiciones de vida de ese sujeto. El cine tan solo contribuye a preparar el ambiente para ejecutarla simbólicamente. Por lo tanto, aunque se ofreciese la imagen cinematográfica de una conducta desviada, el impulso de la imitación debe ser personal e independiente.

En el caso de las “películas psicológicas” a las que atiende Siguan, la complacencia morbosa que se exhibe es inofensiva al esbozarse como experiencia estética, y tan solo satisface momentáneamente el deseo de llenar un vacío en la vida cotidiana —superar un miedo, acrecentar la autoestima, sublimar una atracción sexual, encararse con la muerte, etc.—. Spoto (1983/2008: 290) coincide con Siguan cuando aclara que: “La estética del horror permite de alguna forma al público contemplar más completamente su realidad; en vez de apartarse de las imágenes de Hitchcock, presa de repulsión, el espectador sigue contemplando, y así es obligado a evaluar sentimientos, reacciones y juicios morales acerca del propio acto”. Asimismo, Musatti alega que: “El espectador vive en sí mismo (...) acciones que se desarrollan en la pantalla, asumiendo alternativamente la parte de uno o de otro protagonista. Los psicólogos han puesto de relieve las dos consecuencias opuestas de esta resonancia que la situación filmica tiene en los dinamismos de la vida emotiva profunda. Por un lado, da lugar a la función catártica del film, en el sentido de la posibilidad, por éste ofrecida, de descargar, de modo inocuo (...) una gran masa de impulsos que normalmente quedan en nosotros en estado latente. Por otro, da lugar a

la función sugestiva del film (...), la satisfacción (de carácter agresivo o sádico o libidinoso)" —(Dorfles, 1968: 241-242)—. Dicha función catártica y sugestiva del cine es la que menciona Siguan en sus escritos, definiendo la experiencia estética de las "películas psicológicas" como sublimación de los deseos frustrados a través de escenas violentas que no se dan o que se reprimen en la vida cotidiana. Siguan subraya incluso que algunos films presentan objetos de deseo anómalos que sin embargo no fueron advertidos conscientemente fuera de las salas de proyección, ignoradas perversidades que, durante la contemplación de la película, produjeron leves descargas proyectivas de placer en el inconsciente del espectador y que tan solo afloraron en su imaginación, mas no en acto. Adelantándose a las interpretaciones psicoanalíticas del cine que luego copiarían el mercado bibliográfico, Siguan (1948, 1956) proponía la necesidad psicológica del cine como antídoto contra la neurosis. Su alegato sobre la mediación de las prácticas de evasión cinematográfica coincide con la teoría de Joseph T. Klapper (1960) (Burgelin, 1974: 160), quien distingue tres fases en el proceso: estimula la imaginación, procura la relajación de las resistencias mentales (durante la contemplación cinematográfica se bloquean las inquietudes de la vida cotidiana) y construye el marco para una interacción simbólica sustitutiva (reemplazando los contactos humanos cuando estos faltan o proponiendo situaciones alejadas de la vida real). Esta necesidad catártica no se aprecia en los informes sobre censura ni en las críticas de la prensa cinematográfica que Siguan ataca en sus escritos. Redundando en el impacto de las "películas psicológicas" sobre el colectivo, se adujo que la mera contemplación cinematográfica sumía al espectador en una

actitud pasiva que debilitaba su capacidad de crítica individual frente al cuadro que se desarrollaba en la pantalla, ya que no podía intervenir directamente sobre la obra. Además, se ponían en duda los valores tradicionales y correctivos de la sociedad en este tipo de género cinematográfico, recalcando que el atractivo del cine negro descansa en el hecho de hacer pasar las conductas antinaturales o inmorales como si fuesen normales, o bien de generar empatía con el criminal. Asimismo, se esgrimía que la combinación de estímulos visuales y sonoros incidía más allá de lo intelectual, afectando también las emociones. Estas alegaciones, junto a la supuesta laxitud del esfuerzo cognitivo en la contemplación cinematográfica, se alzaron contra el consumo cinematográfico como hábito, pretextando su nocivo influjo para la construcción de la sensibilidad estética y moral del espectador asiduo. En defensa del cine “psicológico”, Siguan (1948) arguye que las películas de este género no son obras de tesis concebidas para hacer que se propague una concepción única del mundo y que, si afecta de manera diferenciada, es por el grado de sugestibilidad de cada individuo. El cine no legitima ni favorece un verdadero conocimiento, no enuncia en su exposición una información sistematizada, sino que tan solo fomenta tópicos ya conocidos. Ante el conflicto que se narra, las películas no prestan respuestas claras ni transforman por sí mismas los valores ni evitan las frustraciones sin un imaginario que colme sus expectativas. Como mucho, el cine crea modas pasajeras —desde ornamentales (en el peinado, el vestuario, la decoración de interiores, etc.) a conductuales (en las costumbres alimenticias, vicios como el fumar y el beber, pautas de seducción, pasos de baile, etc.), pasando por otros estereotipos cognitivos (en la repetición de líneas de diálogo con sentido extrapolable, en la fijación de modelos de género o profesión, etc.)—.

Tampoco el cine sacia por entero los deseos más profundos del colectivo, pues su satisfacción depende de la gestión consciente del hábito cinematográfico y de la propia evaluación del resultado de la catarsis. Para que la experiencia cinematográfica devenga psicológicamente productiva, debe deparar “una postura crítica, la clara conciencia de la relación en que está inmerso y la intención de gozar de tal relación” (Eco, 1964/2003: 322).

Por otra parte, la participación de los valores o referentes cinematográficos potencia la cohesión grupal entre los diferentes espectadores de un mismo film (Siguan, 1956: 27), pero eso no obsta para afirmar con rotundidad que al rodar una película se esté pensando en un *otro* (el público) representativo de una muestra normativa porque, de nuevo, sería darle alas a la consideración de que el espectador no tiene ninguna conciencia crítica sobre sí mismo.

No obstante, Siguan (1956: 33) reconoce que el impacto cinematográfico no se limita al modo de obrar y al estilo, sino que también alcanza a los contenidos e inspira formas de vida significativas para el individuo, pero la libertad de acción en el plano real se reduce al margen de posibilidades al alcance de aquel y a su capacidad para desarrollar reflexión y debate acerca de lo experimentado en la pantalla. Pese a ello, el cine no pretende socavar ninguna ética social, ni busca siempre colmar unas expectativas estéticas, sino que en la mayor parte de los casos responde a meras motivaciones lucrativas.

El espectador asiduo del cine construye su gusto por los géneros fílmicos con base en el placer que le reportan determinadas películas durante su contemplación. Esta construcción del placer cinematográfico exige de un hábito y de unas expectativas, así como de la necesidad de colmar una carencia simbólica en la vida rutinaria del espectador. Por su parte, el cineinómano pierde el control de esa gestión de la sublimación artificial del deseo frustrado y confunde el placer estético del cine con la dependencia psicológica del hábito, quebrantando las fronteras entre la ficción y la realidad propia. El cineinómano atribuye al contenido de las pelícu-

En definitiva, devolver al cine una categoría artística y asignar al espectador “su dignidad de hombre dueño de sí mismo” (Siguan, 1956: 44).

las la falta de responsabilidad de sus propios actos. Siguan enumera algunas soluciones ante este problema. Como él mismo concluye, no es censurando el cine como se debe operar una influencia positiva en el sujeto, sino modificando la actitud del espectador frente a las obras (Siguan, 1956: 44). Véanse algunas de estas alternativas, marcadamente pedagógicas: fortalecer el pensamiento crítico enseñando pautas para valorar la propia personalidad; educar el sentido de la responsabilidad (tanto colectiva como individual) tomando algunas películas como ejemplos comparativos; aumentar didácticamente la cultura cinematográfica; fomentar una actitud menos pasiva frente a la contemplación estética; evitar el abandono a fantasías reprimidas; potenciar un placer estético más objetivo e interponer una distancia para la reflexión entre el juicio personal y la obra. En definitiva, devolver al cine una categoría artística y asignar al espectador “su dignidad de hombre dueño de sí mismo” (Siguan, 1956: 44).

REFERENCIAS

- Adorno, T. W. & Eisler, H. (1944/1981). *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos.
- Arnheim, R. (1933/1957). *Film as Art*. Los Ángeles: University of California Press.
- Aute, L. E. (1999). *Cuerpo del delito. Canciones (1966-1999)*. Madrid: Celeste.
- Benjamin, W. (1936/1983). *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Barcelona: Edicions 62.
- Bergson, H. (1911/1944). The Cinematographical Mechanism of Thought and the Mechanistic Illusion. En *Creative Evolution* (pp. 296-402). Nueva York: The Modern Library.
- Black, G. D. (1998). *Hollywood censurado*. Madrid: Cambridge University Press.
- Black, G. D. (1999). *La cruzada contra el cine (1940-1975)*. Madrid: Cambridge University Press.
- Boring, E. G. (1929/1978). *Historia de la psicología experimental*. México: Trillas.
- Burgelín, O. (1974). *La comunicación de masas*. Barcelona: ATE.
- Dorfles, G. (1968). *Símbolo, comunicación y consumo*. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (1964/2003). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets.
- Freud, S. (1920/1984). *Psicología de las masas*. Madrid: Alianza.
- Gómez García, J. A. (2006). Una aproximación general al tratamiento de la psicología en el cine. En García García, A. (ed.), *Psicología y cine: vidas cruzadas* (pp. 319-345). Madrid: UNED.
- Hennion, A. (2002). *La pasión musical*. Barcelona: Paidós.
- Hennion, A., Maisonneuve, S. & Gomart, É. (2000). *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*. París: La Documentation Française.
- Mitry, J. (1978/2002). *Estética y psicología del cine* (2 vols.). Madrid: Siglo XXI.
- Münsterberg, H. (1916). *The Photoplay. A Psychological Study*. Nueva York: Appleton.
- Pedraza, P. (2002). Teratología y nueva carne. En Navarro, A. J. (ed.). *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo* (pp. 35-72). Madrid: Valdemar.
- Pérez Fernández, F. (2009). Psiquiatría y censura en el cómic estadounidense. Frederic Wertham y la seducción del inocente. *Revista de Historia de la Psicología*, 30 (2/3), 301-309.
- Sánchez-Moreno, I. (2010). El oído del odio. Elementos para la construcción de una psicología del gusto musical bajo el nacionalsocialismo. *Revista de Historia de la Psicología*, 31 (2/3), 137-150.
- Sánchez-Moreno, I. (2011). El eco musical de una obra menor. Contribuciones a la psicología de la música en la obra de Vygotsky y la Academia Estatal de Ciencias Artísticas de Moscú (1921-1930). *Estudios de Psicología*, 32 (3), 443-458.
- Siguan, M. (1948). Las películas "psicológicas". *Arbor, Revista General de Investigación y Cultura*, 25, Tomo IX, 63-70. Madrid: CSIC.
- Siguan, M. (1956). El cine y el espectador. En *El cine, el amor y otros ensayos* (pp. 9-54). Madrid: Editora Nacional.
- Siguan, M. (1998/2008). De la rebelión al espectáculo. En *La flecha en el blanco. Una reflexión sobre nuestro tiempo* (pp. 126-129). Barcelona: Horsori.
- Spoto, D. (1983/2008). *Alfred Hitchcock. La cara oculta del genio*. Barcelona: RBA.

- Stam, R., Burgoyne, R. & Flitterman-Lewis, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós.
- Žizek, S. (2008a). Problemas con lo real: Lacan como espectador de *Alien*. En *Cómo leer a Lacan* (pp. 69-86). Buenos Aires: Paidós.
- Žizek, S. (2008b). Ideal del yo y superyó: Lacan como espectador de *Casablanca*. En *Cómo leer a Lacan* (pp. 87-98). Buenos Aires: Paidós.

REFERENCIAS CINEMATográfICAS

- Bennett, C. (dir.) & Box, S. (prod.) (1945). *El séptimo velo* [film]. Londres: General Film Distributors.
- Brahm, J. (dir.) & Bassler, R. (prod.) (1945). *Concierto macabro* [film]. Los Ángeles: Twentieth Century Fox.
- Cukor, G. (dir.) & Hornblow, A. (prod.) (1944). *Luz de gas* [film]. Los Ángeles: Metro-Goldwyn-Mayer.
- DeToth, A. (dir.) & Bogeaus, B. (prod.) (1944). *Aguasturbias* [film]. Los Ángeles: United Artists.
- Hitchcock, A. (dir.) & Selznick, D. O. (prod.) (1940). *Rebeca* [film]. Los Ángeles: United Artists.
- Hitchcock, A. (dir.) & Selznick, D. O. (prod.) (1945). *Recuerda* [film]. Los Ángeles: United Artists.
- Hitchcock, A. (dir.) & Skirball, J. H. (prod.) (1943). *La sombra de una duda* [film]. Los Ángeles: Universal Pictures.
- Lang, F. (dir.) & Johnson, N. (prod.) (1944). *La mujer del cuadro* [film]. Nueva York: RKO Radio Pictures.
- Lang, F. (dir.) & Nebenzal, S. (prod.) (1931). *M, el vampiro de Düsseldorf* [film]. Berlín: Vereinigte Star-Film GmbH.
- Lang, F. (dir.) & Wanger, W. (prod.) (1945). *Perversidad* [film]. Los Ángeles: Universal Pictures.
- LeRoy, M. (dir.) & Franklin, S. (prod.) (1942). *Niebla en el pasado* [film]. Los Ángeles: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Mamoulian, R. (dir.) (prod.) (1931). *Dr. Jekyll & Mr. Hyde* [film]. Hollywood: Paramount Pictures.
- Mankiewicz, J. L. (dir.), Lawler, A. & Zanuck, D. F. (prods.) (1946). *Solo en la noche* [film]. Los Ángeles: Twentieth Century Fox.
- Rapper, I. (dir.) & Wallis, H. B. (prod.) (1942). *La extraña pasajera* [film]. Burbank: Warner Bros.
- Siodmark, R. (dir.) & Auster, I. (prod.) (1944). *El sospechoso* [film]. Los Ángeles: Universal Pictures.
- Siodmark, R. (dir.) & Schary, D. (prod.) (1945). *La escalera de caracol* [film]. Nueva York: RKO Radio Pictures.
- Wilder, B. (dir.), DeSylva, B. & Siström, J. (prods.) (1944). *Perdición* [film]. Hollywood: Paramount Pictures.